



HAL
open science

Vom hortus conclusus zum inneren Labyrinth. Ein arkadischer Spaziergang durch die Garten der Renaissance

Fanny Kieffer

► **To cite this version:**

Fanny Kieffer. Vom hortus conclusus zum inneren Labyrinth. Ein arkadischer Spaziergang durch die Garten der Renaissance. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2022, 12, pp.22-32. hal-04022269

HAL Id: hal-04022269

<https://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/hal-04022269>

Submitted on 29 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike | 4.0 International License

Vom *hortus conclusus* zum inneren Labyrinth. Ein arkadischer Spaziergang durch die Gärten der Renaissance

ANTIKES UND MITTELALTERLICHES ERBE

In etymologischer Hinsicht geht der »Garten« auf das mittelhochdeutsche »garte« oder althochdeutsche »garto« zurück, was soviel wie Umzäunung bedeutet. Tatsächlich handelt es sich von Anfang an um einen umgrenzten Raum inmitten eines ländlichen oder städtischen Gebiets. Nach der berühmten Definition von Michel Foucault ist »Der Garten [...] die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt. Der Garten ist seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie«.¹ Mit anderen Worten ist der Garten ein durch eine Umzäunung vom alltäglichen Leben getrennter Raum, der auf andere, wirkliche oder unwirkliche, Räume verweist.

Die Renaissance-Gärten sind herausragende Beispiele für solche Heterotopien, weil sie je nachdem auf mythische und christliche heilige Räume verweisen, auf geografisch entlegene Orte, auf vergangene Zeiten – Foucault spricht auch von einer »Heterochronie« – oder auf den platonischen Kosmos. Dieser Beitrag will die Beziehungen zwischen einigen dieser Renaissance-Gärten und Arkadien, dem *anderen* Ort, untersuchen, den man mit Michel Foucault als »Utopie« bezeichnen könnte: als Platzierung ohne wirklichen Raum, die jedoch mit letzterem »ein Verhältnis un-mittelbarer oder umgekehrter Analogie«² unterhält.

Tatsächlich ist die poetische Welt Arkadiens, so wie sie in den *Idyllen* des Theokrit und später in Vergils *Bucolica* definiert und geschildert wird, auch wenn sie weder geschlossen noch geografisch genau bestimmt ist, trotz ihres Namens von der wirklichen und aktiven Welt ebenso getrennt wie vom mythologischen Olymp. Weder Theokrit noch Vergil siedeln ihre Hirtenwelt in der kargen, unwirtlichen Region Arkadiens an, sondern übertragen sie auf ihr eigenes Umfeld – Theokrit auf Sizilien, Vergil auf die Gegend um Mantua. Darüber hinaus statten sie sie mit stark idealisierten topologischen Eigenheiten aus, die die Verzauberung der natürlichen Kulisse besser zum Ausdruck bringen. Die Glaubensvorstellungen des realen Arkadiens lassen hier Pan und seinen Nymphen Platz.³ Auch Hirten bevölkern diese Welt und trösten sich mithilfe der Naturbetrachtung, der Lyrik und der Haltung von Schafen über ihre amourösen Enttäuschungen und die Unbilden des politischen Lebens hinweg. Es handelt sich um einen lieblichen Ort voller bukolischer Schätze – frisches Quellwasser, schattige Bäume, kühle Grotten.

Anders als das Goldene Zeitalter oder der Garten Eden, die unzugängliche Traum-
bilder bleiben (Vergil, *Bucolica*, IV, V. 55–58), unterhält Arkadien einen Bezug zur
wirklichen Welt: Irdische Schwäche, heftige Leidenschaften und das Vergehen der
geschichtlichen Zeit werden zwar durch Pans Gesang und die Musik der Quellen
gelindert, doch alle Figuren haben mit Schwermut und Tod zu kämpfen. Letzterer ist
im Übrigen ein wiederkehrendes arkadisches Motiv, das sich im ewigen, friedlichen
Grabmal konkretisiert und zu Meditationen über die Überwindung der Todesangst
Anlass gibt (Vergil, *Bucolica*, I, V, IX).

Wie im poetischen Arkadien sollen auch die Gärten der römischen Vorstadtvillen
einen Rahmen schaffen, der der Ruhe der Patrizier zuträglich ist. In der künstlich
arrangierten und von Reproduktionen mythischer Gestalten Arkadiens bevölkerten
Natur können die Patrizier für einen Augenblick ihr aktives Leben hinter sich las-
sen und sich der Kontemplation widmen, die ihnen den nötigen Abstand zu ihren
Tätigkeiten in der Stadt erlaubt.⁴

In der mittelalterlichen Welt brechen die Gärten mit der antiken Hirtenikonogra-
phie. Sie erlauben den Mönchen jedoch, sich aus dem aktiven Leben zurückzuzie-
hen und, indem sie symbolisch den biblischen *hortus conclusus* nachbilden, einen
zum Beten besonders geeigneten Ort zu finden.⁵ Die Klostergärten tragen wesent-
lich zur angestrebten Selbstversorgung der Klöster bei und garantieren, dass »die
Mönche nicht gezwungen sind, die Einfriedung zu verlassen, denn nichts ist dem
Heil ihrer Seelen abträglicher«, wie es in der Regel des Heiligen Benedikt heißt.⁶ In
der säkularen Gesellschaft ahmen die höfischen Gärten einen geschlossenen *locus*
amoenus nach, einen fruchtbaren Obstgarten, der einen idealen Rahmen für die in
der mittelalterlichen Literatur beschriebenen Liebesabenteuer bietet.⁷ Selbst ohne
die Hirtenikonographie sollten drei wesentliche Merkmale Arkadiens – kontem-
platives Leben, Liebe und religiöse Transzendenz – in den christlichen Gärten des
Mittelalters überdauern.

AUSSETZEN DER ZEIT UND RÜCKZUG VON DER WELT

Auch wenn der Mythos Arkadien, seine Hirtenwelt, seine Ästhetik und seine im
Wesentlichen kontemplative Philosophie unbestritten antiken Ursprungs sind, war
es, wie wir gesehen haben, die Renaissance, die ihm den Status einer glücklichen
›Utopie‹ verliehen hat. Der Begriff erfuhr zwar erst durch Thomas Morus (1516)
eine genauere Bestimmung, tauchte aber bereits in *Arcadia* von Jacopo Sannazaro
(1502) auf, jenem dichterischen Werk, das die moderne Schäferdichtung als litera-
rische Gattung verankert.⁸ Die Literaturwissenschaft bemühte sich, den Ursprung
und die Konturen Arkadiens bis in die griechisch-lateinischen Dichtung nachzuver-
folgen, doch erst in der Renaissance nahm diese Welt über Dichtung und Musik,
bildende Kunst und Gartenkunst wirklich Gestalt an.⁹ Diesbezüglich sagte bereits
Erwin Panofsky: »In der Renaissance hingegen tauchte Vergils Arkadien [...] wie
eine bezaubernde Vision aus der Vergangenheit auf. [...] [Sie] wurde [...] ein Ge-
genstand jenes nostalgischen Gefühls, das die wirkliche Renaissance von all jenen
Pseudo- oder Proto-Renaissancen unterscheidet, die während des Mittelalters statt-

gefunden hatten. Es entwickelt sich zu einem Zufluchtsort nicht nur von einer mangelhaften Wirklichkeit, sondern auch, und sogar noch mehr, vor einer fragwürdigen Gegenwart.«¹⁰

Tatsächlich vertieften die Humanisten in der Nachfolge von Petrarca's *De vita solitaria* (1346–1356) die Versöhnung zwischen dem antiken *otium* und der schon den Klostergärten zugrundeliegenden christlichen Vorstellung des kontemplativen Lebens, um nach einem ›aktiven‹, vom Laster des Müßiggangs ungetrübten *otium* zu streben.¹¹ Richard Foxe zum Beispiel, Bischof von Winchester und Gründer des Corpus Christi College in Oxford, definierte seine Institution in den Gründungsstatuten von 1517 als »einen Bienengarten [...] in dem die Gelehrten wie fleißige Bienen Tag und Nacht arbeiten, um Wachs zu Ehren Gottes herzustellen, und den süßen Honig zu ihrem Wohl und dem aller Christen fließen zu lassen«. ¹² Das *otium* des christlichen Gelehrtengartens erzeugt den honigartigen Nektar des Lernens, vor allem aber wird der Garten in jener Zeit zu einer Allegorie des geschlossenen Gelehrtenmilieus, in dem sich, losgelöst von der Gesellschaft, umso besser debattieren lässt. Darüber hinaus werden zahlreiche politische und philosophische Abhandlungen als Dialoge in der Idealkulisse umzäunter Gärten inszeniert.

Zitieren wir zum Beispiel *Dell'Arte della Guerra* von Niccolò Machiavelli (1521), wo Cosimo Rucellai seine Gäste einlädt, sich an »den verborgensten und schattigsten Ort seines Gartens« zu setzen oder *De Constantia* von Justus Lipsius (1583), wo die Figuren von den schrecklichen Konflikten zwischen den Niederlanden und den Habsburgern Abstand gewinnen wollen.¹³ Auch wenn die Autoren die Vorrangstellung des aktiven oder kontemplativen Lebens unterschiedlich zu beurteilen scheinen, betrachten doch beide den Garten als sinnvollen Rückzugsort, solange er nicht, wie Vergils Arkadien, komplett losgelöst von der Gesellschaft ist.

Utopia von Thomas Morus (1516) steht beispielhaft für einen weiteren politischen und philosophischen Essay, der auf die Allegorie des eingezäunten Gartens zurückgreift: Im ersten Buch beginnen die Personen zu debattieren, sobald sie den Garten betreten, und hören erst wieder auf, wenn sie ihn verlassen. In der Ausgabe von 1518 fügt der Verfasser vor den Beginn des ersten Buchs einen Kupferstich von Ambrosius Holbein [Abb. 1] ein: Darauf sieht man die drei Gesprächspartner Raphaël Hythlodée, Thomas Morus und Pierre Gilles in einem Garten sitzen, der auf drei Seiten umzäunt, linker Hand aber zur Stadt hin geöffnet und vor einer natürlichen Hintergrundlandschaft angelegt ist. Auch hier unterstreicht die Bildkomposition den vom städtischen Bereich und seinen Beschäftigungen zwar entlegenen, aber nicht vollständig abgeschnittenen Gelehrtengarten. Im Übrigen ergibt sich eine frappierende Parallele zwischen Thomas Morus' *Utopia* und Vergils *Bucolica*: Im ersten Buch urteilt Thomas Morus streng über die zeitgenössische Bewegung der Enclosures, die verheerende soziale Folgen für die englische Bauernschaft hätten. Vergil kritisierte in den ersten neun Eklogen die Enteignungen Octavians und den Krieg auf dem Land, wodurch die Hirten zu einer undankbaren Bewirtschaftung gezwungen würden. Außerdem hat der Garten bei Thomas Morus unbestritten auch religiöse und mystische Konnotationen. Es ist bekannt, wie sehr er selbst

das klösterliche Leben bewunderte, und in seinem eigenen Anwesen in Chelsea befand sich der Garten bezeichnenderweise direkt neben seinem Arbeitszimmer und seiner Hauskapelle. Noch deutlicher tritt diese Dimension im zweiten Buch hervor, wenn Thomas Morus beschreibt, wie sich die Bewohner Utopias in ihren Gärten erholen und spirituellen Trost finden.¹⁴

KOSMISCHE GEOMETRIE

In der Kunst der Renaissance-Gärten verdichten sich die verschiedensten arkadischen Motive. Die einheitliche Weltsicht findet sich in den neuplatonischen Gärten wieder, ihre Zwitterstellung zwischen Natur und Kultur, zwischen natürlichem und urbanem Umfeld bildet das Grundprinzip der Gärten Palladios, und das innere Labyrinth quälender Gedanken und Gefühle nimmt in den eigenartigen Gärten von Bomarzo Gestalt an.

Francesco di Giorgio Martini, ein sienesischer Künstler und Ingenieur, erläutert in seinem *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* (1479–1481), dass der Garten einem einwandfrei geometrischen Schema zu folgen habe und sich auf Kreise, Quadrate, Dreiecke und komplexere Formen stützen müsse.¹⁵ Wie ein Mikrokosmos spiegelt diese ideale geometrische Komposition Anordnung und Ursprung der Welt in Platons *Timaios*. Im Zuge der neuplatonischen humanistischen Strömung der *Accademia Fiorentina* übernahmen viele Gärten des 15. Jahrhunderts in ihrer Gesamt- und Teilanlage diese geometrischen Formen, wie die von Giusto Utens Ende des 16. Jahrhunderts wiedergegebenen Gartenansichten toskanischer Villen bezeugen. Am typischsten dafür sind vermutlich jedoch die Botanischen Gärten in Pisa oder Padua. Dank eines im Jahr 1723 von dem Botaniker Michelangelo Tilli [Abb. 2] veröffentlichten Grundrisses kennt man die ursprüngliche Form des ersten Botanischen Gartens in Europa (1543), der sich direkt neben der berühmten Universität von Pisa befand. Die vor allem ästhetischen und symbolischen Kriterien folgende Anordnung der Pflanzen basiert auf den vier Elementen: Das Quadrat steht für die irdischen Elemente, der Kreis für die himmlischen, das Dreieck für das Feuer und die Brunnen für das Wasser. Die verschiedenen Arten sind in acht großen quadratischen Beeten angepflanzt, die sich in kleinere, symmetrisch um acht Springbrunnen gruppierte geometrische Felder aufgliedern. Der auch in Padua direkt an die Universität angrenzende Garten (1545) weist eine Kreisform auf, in die wiederum vier große Quadrate eingelassen sind, die ihrerseits in Beete mit komplexen geometrischen Formen unterteilt sind [Abb. 3]. Auf diese Gärten, die sowohl notwendige Ausläufer der Universität als auch Orte der Kontemplation außerhalb der Welt sind, trifft Foucaults Definition genau zu: eine geschlossene Welt, die zugleich die Totalität der Welt (die vier Elemente; Pflanzen aus aller Herren Länder) umfasst.

NEUE HIRTEN

Der Gestalter des ›hortus sphaericus‹ in Padua war der venezianische Patrizier Daniele Barbaro, ein hochgelehrter Humanist und Architekturliebhaber, der Vitruv kommentierte und mit Andrea Palladio befreundet war. Letzteren beauftragte er

mit dem Grundriss seines Landhauses in Maser, das einen großen Garten umfasste [Abb. 4]. Mit Sicherheit war Palladio auch an der architektonischen Planung und dem Freskenschmuck der Villa Maser beteiligt (zwischen 1554 und 1560). Seit dem 15. Jahrhundert führte der italienische Adel nach römischem Vorbild wieder die Tradition der Sommerfrische ein und gab Gärten in Auftrag, die ein modernes Arkadien inszenieren sollten. So konnten sich jene neuen Hirten ab dem 16. Jahrhundert in der Natur dem Nachdenken sowie historischen, politischen, poetischen oder romantischen Meditationen widmen. Diese kontemplativen Tätigkeiten, ermöglicht durch die Ruhe des Müßiggangs, wurden von der umgebenden Natur, von Überresten der Zivilisation wie Ruinen oder Grabstätten sowie von der ikonographischen Anwesenheit mythischer Personen angeregt und gefördert. Auch das Musizieren bot die Möglichkeit, eine Verbindung zwischen den Hirten, den Klängen der Natur (das Wasser der Springbrunnen und Bäche, das Rascheln der Blätter, der Gesang der Tiere) und dem Göttlichen herzustellen – vor allem dank des mythischen Ursprungs der gespielten Instrumente.¹⁶ Das Spazierengehen schließlich sorgte für die Gesundheit von Körper und Geist.¹⁷

Fast überall in Europa bildete das neue Arkadien einen akademischen Anstoß, der die gebildete Schicht animierte, zusammenzukommen und in die Kleidung und die allegorische Rolle der Hirten Arkadiens zu schlüpfen. Die lustwandelnden ›Hirten‹ pflegten Umgang mit den Hütern des Parnass, mit Apollo und den Musen, Wahrzeichen der Inspiration und des literarischen Ruhms. Sie blieben unvermittelt vor einem Grabmal zwischen Zypressen und Pinien stehen. Sie wohnten einer Trauerfeier bei, einer arkadischen Anverwandlung der an den Akademien gebräuchlichen Trauerriten, bei denen Trauerreden und gesungene Gedichte einander abwechseln.¹⁸ Manche legten sich sogar neugriechische Pseudonyme zu wie *Parthenias*, *Silvius* oder *Stupeus*. Diese fiktiven Benennungen standen für einen wirklichen Identitätswandel und begleiteten einen der Funktion des Ordensnamens beim Eintritt ins Kloster vergleichbaren Übergangsritus zu einer überlegenen Gesellschaft jenseits der Normalität. In der Abgeschiedenheit konnten die ›neuen Hirten‹ ihre Gefühle als lebendiger und tiefer empfinden und dem Gesang der Natur gegenüber aufgeschlossener sein. Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts, während die Humanisten die antiken Hirtenwerke kommentierten und verbreiteten und die Patrizier diesen Lebensstil erprobten, entwickelten sich Form und Inhalt jener Gärten weiter.

Der an die Villa Maser angrenzende Garten ist für dieses Phänomen besonders bezeichnend: Sein Grundriss ahmt exakt den Grundriss des Landhauses nach und fungiert als Übergang zwischen ihr und der umliegenden Natur.¹⁹ Die Ikonographie seiner Ausstattung nimmt das Thema der Pastorale auf: Direkt in die Felswand ist ein Nymphäum eingelassen, zahlreiche Springbrunnen geben den in den *Bucolica* omnipräsenten Klang des Wassers wieder. Für die Umsetzung der Brunnen orientierte Palladio sich im Übrigen an der römischen Hydraulik (wie er in seinem 1570 entstandenen Werk *Vier Bücher zur Architektur* darlegt) und vollbrachte damit eine wahre technische Glanzleistung. Dank des zentrierten (im Alltagsleben nicht sonderlich praktischen) Grundrisses der Villa kann man von sämtlichen Standorten

aus den Übergang der ›künstlichen‹ zur unberührten Natur goutieren. Die malerische Ausstattung von Paolo Veronese widmet sich den Beschäftigungen der neuen arkadischen Hirten wie Dichtung und Musik. Über die ohne gartenseitige Öffnungen gestalteten Wände ziehen sich *Trompe-l'œil*-Malereien von Balkonen, die auf eine antike römische Landschaft hinausführen. Damit sind jene aristokratischen Gärten zugleich konkrete und imaginäre Orte, die ein humanistisches und poetisches Arkadien nachgestalten, um einen geistigen und körperlichen Rückzug vom aktiven Leben zu ermöglichen.

DAS LABYRINTH VON SACRO BOSCO

Die Gärten von Bomarzo in der Nähe von Viterbo, auch *Sacro Bosco* genannt, stellen eine Ausnahme unter den Renaissance-Gärten dar. Ihr ungewöhnliches Erscheinungsbild hat zu einer umfangreichen Sekundärliteratur Anlass gegeben, von den bahnbrechenden Studien Horst Bredekamps²⁰ bis hin zu den jüngsten, hochinteressanten Analysen von Hervé Brunon.²¹

Die Gärten wurden zwischen 1552 und 1580 im Auftrag von Pier Francesco Orsini, Herzog von Bomarzo, angelegt und ziehen sich unterhalb der Villa Orsini in einem kleinen Tal über ein circa dreieinhalb Hektar umfassendes Grundstück. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Gärten, in denen Symmetrie und Perspektive vorherrschten, erstreckt sich der *Sacro Bosco* über ein verwinkeltes Gelände, in dem über dreißig große, manchmal monströse, direkt in den Felsen gehauene Skulpturen verstreut sind. Der Park ist nicht von der umliegenden Natur abgezaunt. Es gibt ein Eingangstor und mehrere Lichtungen, auf denen Skulpturen und Denkmäler dem Spaziergänger als Etappenziele dienen [Abb. 5]. Schon beim Betreten wird mit offenen Karten gespielt: Der Besucher kann entweder auf der linken Seite – begleitet von Sphingen und Götterboten – seinen Rundgang beginnen, der in eine mit einem monströsen Proteus-Kopf geschmückte Sackgasse führt, oder rechter Hand den restlichen Garten betreten. Bereits dieser Einstieg verweist auf den labyrinthischen Charakter, der den gesamten, von Hervé Brunon als »Irrgarten« bezeichneten Park prägt – anders als das kretische Labyrinth, aus dem nur einziger Weg hinausführt,²² ein Typus, der sich auch in christlichen Kirchen findet und den hindernisreichen Weg des Gläubigen bis zur Erlösung symbolisiert. Brunon erläutert, dass die Idee des ›Irrgartens‹, aus dem mehrere mögliche Wege führen und in dem man sich verlaufen kann, bereits in der Antike, zum Beispiel in den *Metamorphosen* des Ovid (VIII.157–168) existierte. Erst in der Renaissance aber fand er in Zeichnungen (um 1420–1440) des Ingenieurs Giovanni Fontana (ca. 1395 – ca. 1455)²³ auch eine grafische Umsetzung, um in der Moderne »begünstigt von einer neuen Sicht des Menschen, der im Zeitalter der Reformen zwischen dem Augustinischen freien Willen und dem protestantischen Gedanken der Prädestination für die individuelle Heilsauffassung zerrieben wird«²⁴ seine wahre Blütezeit zu erleben. Der Skulpturenpark in Bomarzo ist allerdings als unendlicher Irrgarten angelegt: Es gibt keine Ausgangstür.

Obwohl die Hirtenikonographie kaum eine Rolle spielt, wird das mythische Arkadien mit anderen Mitteln heraufbeschworen: Der Spaziergänger lässt sich von den rätselhaften lateinischen Inschriften auf den Stelen leiten, vor allem aber von seinen Sinnen, die auf dem gesamten Rundgang durch den – zur Steigerung der unberührten Natur – künstlich veränderten Wald stimuliert werden. Tatsächlich kommt dem Wasser ein hoher Stellenwert zu, nicht nur durch den Bach, der sich durch den Park schlängelt, sondern auch durch den Bau eines Staudamms und eines ebenso komplexen wie gut versteckten Wasserleitungsnetzes, mit dem die diversen Brunnen versorgt werden. Unvermutet tauchen immer wieder künstlich angelegte Lichtungen an dem nicht geplanten und daher ausgesprochen unebenen Rundweg auf. Dem Spaziergänger wird ein großartiges sensorielles Schauspiel geboten: Er ist von den Licht- und Schattenspielen gebannt und kann deutliche Temperaturunterschiede spüren; die aus dem rohen Felsen ragenden Skulpturen appellieren an den Tastsinn, das Gehör wird vom Wasser und dem Rauschen der Bäume angesprochen, der Geruch von Erde und Blättern schmeichelt seiner Nase.²⁵

Um die Gestaltung dieser Gärten zu verstehen, muss man auf ihre wichtigste literarische Inspirationsquelle zurückgehen, *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna (Venedig: Aldus Manutius, 1499).²⁶ Das Werk ist mit einhundertneunundsechzig Holzschnitten illustriert, die ein narratives Pendant zum Text bilden. In diesem Entwicklungsroman nimmt der Protagonist Poliphilo (der Polia liebt) einen Weg, der im Wesentlichen auf zwei abwechselnd wiederholten *topoi* basiert: dem *locus terribilis*, einem Ort des Grauens und der Prüfungen, und dem *locus amoenus*, einem von Pan und seinen Nymphen bewohnten Ort der Glückseligkeit.²⁷ Zwischen diesen dynamischen Polen durchquert Poliphilo eine natürliche Landschaft voller Symbole, Allegorien und Rätsel, die seinen inneren Weg widerspiegelt. Einer mittelalterlichen Bedeutung des Labyrinths als Liebeslabyrinth entsprechend hat Poliphilo eine Reihe innerer und teils auch körperlicher Prüfungen zu bestehen, bevor er seine Geliebte wiedersehen darf. Dieses innere Labyrinth wird im Roman näher ausgeführt: zum einen in der imaginären Welt von Poliphilos Traum (erstes Buch), zum anderen in der ›Realität‹ der Stadt Treviso im Quattrocento (zweites Buch). Obwohl sie von Allegorien und Symbolen gesäumt sind, lassen beide Wege auch Raum für Emotionen. Poliphilos, von den unterschiedlichen *loci* ausgelösten Gefühle werden klar zum Ausdruck gebracht, ganz zu schweigen von der *ekphrasis*, die mit der Erzählung abwechselt und der Beschreibung der Kunstwerke eine subjektive Dimension hinzufügt.

Auch wenn zahlreiche Studien über die Gärten von Bomarzo bestehen, bleibt die genaue Bedeutung dieses Labyrinths rätselhaft. Aus der Betrachtung der einzelnen Elemente folgt jedoch, dass der Skulpturenpark trotz seiner fehlenden Umzäunung und Öffnung nach außen auf die geschlossene Welt des inneren Labyrinths des Spaziergängers verweist, der mithilfe seiner Sinne und Gefühle durch die verschlungenen Wege geleitet wird.

KONKLUSION

Auf diesem ›Spaziergang‹ durch einige ausgewählte Gärten der Renaissance war zu sehen, dass sich die Bezüge auf das poetische Arkadien von Theokrit und Vergil nicht nur auf die Hirtenikonographie beschränken. Die Zwischenstellung dieses Ortes, der gleichzeitig geschlossen und für politische Anliegen offen, mythisch und historisch, griechisch und sizilianisch oder zisalpinisch, fiktiv und konkret spürbar ist, hat die mit der Gartengestaltung betrauten Humanisten inspiriert. Nicht zuletzt spiegelt die Geschichte jener Gärten auch umfassendere künstlerische Phänomene wider, die mal von Vernunft und Geometrie diktiert, mal von Empfindungen und Gefühlen geprägt werden. Letztlich aber bleibt der Garten, seinen etymologischen Wurzeln treu, ein geschlossener Raum.

- 1 Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karl-Heinz Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 43.
- 2 Ebd., S. 39: »Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopie wesentlich unwirkliche Räume [...] Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*. Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittlerfahrung gibt; den Spiegel [...]«. Zu diesem Thema vgl. auch Hervé Brunon und Monique Mosser, »L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins«, *Ligeia*, 73-76, 2007, S. 59–75.
- 3 Vgl. Franck Collin, »L'Arcadie de Théocrite et de Virgile«, in: Christophe Cusset, Christine Kossaifi und Rémy Poignault (Hg.), *Présence de Théocrite*, Clermont-Ferrand: Centre de Recherches A. Piganiol, 2017, S. 447–465.
- 4 Vgl. Pierre Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux premiers siècles de l'Empire: Essai sur le naturalisme romain*, Paris: E. De Boccard, 1943; Wilhelmina Jashemski (Hg.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- 5 Vgl. u. a. Patrizia Caraffi und Paolo Pirillo Prati (Hg.), »Verzierer e pomieri«. *Il giardino medievale. Culture, ideali, società*, Akten des Kolloquiums am 23. Mai 2015 in Bagno a Ripoli (Italien), Florenz: Edifir edizioni, 2017.
- 6 Zit. nach Benoît de Nursie, *Règle de Saint Benoît*, Paris: Rusand, 1824, Kapitel LXVI, S. 177 (Übersetzung: Nicola Denis).
- 7 Armand Strubel, »L'allégorisation du verger courtois«, in: *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix en Provence: Presses universitaires de Provence, 1990, S. 343–357. Siehe auch Marie-Françoise Notz, »Hortus conclusus : réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin«, in: *Mélanges de littérature du moyen âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris: École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, I, S. 459–472.
- 8 Jacopo Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*, Francesco Erspamer und Gérard Marino (krit. Ausgabe und Übersetzung), Paris: Les Belles Lettres, 2004. Vgl. auch Carlo Vecce, »Émergence du sujet dans le paysage bucolique (Sannazar et Théocrite)«, in: *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle sensibilité à la Renaissance*, Paris: École Nationale des Chartes, 2006, I, S. 77–93.
- 9 Vgl. Franck Collin, »L'Arcadie de Théocrite et de Virgile«, op. cit.
- 10 Erwin Panofsky, »Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen«, in: id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, übers. aus dem Engl. von Wilhelm Höck (Nachdruck der Ausg. Köln: DuMont, 1978), Köln: DuMont, 1996, S. 351–377, hier: S. 357.

- 11 Zu diesem Thema gibt es eine reichhaltige Literatur. Vgl. u. a. Julia Conaway Bondanella, »Petrarch's Rereading of *Otium* in *De Vita Solitaria*«, *Comparative Literature*, 60, 1, 2008, S. 14–28; Paolo Cherchi, »Il *De vita solitaria* di Petrarca: un nuovo modello di *otium* cristiano«, in: Francesca Cappelletti und Paola Zanardi (Hg.), *Le tentazioni dell'Ermitage. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all'Illuminismo*, Mailand: Skira, 2011, S. 31–51; Isabella Nuovo, *Otium e negotium: da Petrarca a Scipione Ammirato*, Bari: Palomar, 2007; Luisa Secchi Tarugi (Hg.), *Otium e Negotium nel Rinascimento*, Akten des Kolloquiums vom 18. bis 20. Juli 2019 in Chianciano Terme-Montepulciano, Florenz: Franco Cesati Editore, 2021.
- 12 Richard Foxe, *The Foundation Statutes of Bishop Fox for Corpus Christi College*, übers. und hg. v. George Robert Michael Ward, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1843, S. 2: »a certain bee garden [...] wherein scholars, like ingenious bees, are by day and night to make wax to the honor of God, and honey, dropping sweetness, to the profit of themselves and of all Christians.«
- 13 Vgl. Ross Moncrieff, »'Fair Quiet, Have I Found Thee Here?': The Relationship Between Garden Settings and *Otium–Negotium* in Sixteenth-Century Philosophical Dialogues«, in: *Renaissance Studies*, 36, 3, 2022, S. 395–411, S. 396.
- 14 Ibid.
- 15 Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare, con dissertazione e note per servire alla storia militare italiana*, hg. von Cesare Saluzzo und Carlo Promis, Turin: Tipografia Chirio e Mina, 1841, II, S. 179: »Perchè i giardini principalmente si fanno per dilettaçione di chi fa edificare, e ancora secondo la comodità del luogo, però pare superfluo assegnare la figura loro; pure si debba il compositore ingegnare di ridurla a qualche specie di figura perfetta, come circolare, quadra o triangolare: dopo questi, più apparenti sono la pentagona, esagona, octogonia: e si possono applicare. Similmente in esso si ricerca fonti, luoghi segreti secondo il desiderio dei poeti o filosofi, deambulazioni ad uso di palestre coperte con verzure, e altre fantasie che più al signore suo piacesse, coperto più che si può dai vicini intorno.«
- 16 Vgl. Giuseppe Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- 17 Vgl. Katherine M. Bentz, »Gardens, Air, and the Healing Power of Green in Early Modern Rome«, in: Jennifer Cochran Anderson und Douglas N. Dow (Hg.), *Visualizing the Past in Italian Renaissance Art*, Leiden, Boston: Brill, 2021, S. 235–267.
- 18 Die Bibliographie zu diesem Thema ist unerschöpflich. Siehe u. a. Danielle Boillet und Alessandro Pontremoli (Hg.), *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, Akten des internationalen Kolloquiums vom 14. bis 15. März 2005 in Turin, Florenz: Olschki, 2007; Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini und Silvia Ginzburg (Hg.), *Nature et idéal: le paysage à Rome, 1600–1650*, Ausst. Kat., Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 9. März bis 6. Juni 2011, Museo nacional del Prado, Madrid, 28. Juni bis 25. September 2011, Paris: RMN-Grand Palais, 2011; Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris: Flammarion, 2008.
- 19 In den meisten Renaissance-Gärten findet man das »Anliegen den Garten mit seiner Umgebung zu verbinden, sei es durch starke Blickbeziehungen (Aussichtsterrassen, Loggien), durch eine Gliederung der internen geometrischen Komposition und der der Außenbereiche (axiale Wege, T-Kreuzungen) oder aber, in symbolischer Hinsicht, indem sich die Ikonografie auf die regionale Geografie bezieht (Bäche, Berge)«: Hervé Brunon und Monique Mosser, »L'enclos comme parcelle et totalité du monde«, op. cit., S. 64. Vgl. auch Claudia Lazzaro, »The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape«, in: Jean Guillaume (Hg.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris: Picard, 1999, S. 29–44.
- 20 Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo: ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms: Werner, 1985; Id., »Nochmals Bomarzo oder: zur Kunst der Geschlechtsumwandlung«, in: *Kunstchronik*, 41, 1988, S. 83–86; Id., »Bomarzo – Neues vom ältesten Landschaftsgarten«, in: Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier und Marcus Becker (Hg.), *Grab und Memoria im frühen Landschaftsgarten*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 15–38.

- 21 Vgl. Hervé Brunon, »Le paradigme labyrinthe dans l'histoire des jardins : exemples italiens aux XV^e et XVI^e siècles, ou du ›cosmogramme‹ au ›mésocosme‹«, in: Hervé Brunon (Hg.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, Akten des Kolloquiums am 24. Mai 2007 im Musée du Louvre, Paris: Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008, S. 69–131; Id., »L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance: réflexions à propos de recherches récentes«, in: *Studiolo*, 4, 2006, S. 261–290; Id., »Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli: la dualité dramatique du paysage«, in: *Polia*, 2, 2004, S. 7–26.
- 22 Hervé Brunon, »Introduction. Avatars du labyrinthe de la proto-histoire à la post-modernité«, in: Id. (Hg.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, op. cit., S. 17–66, S. 30. Brunon stützt sich im Besonderen auf die bahnbrechenden Studien von Hermann Kern, *Labyrinthe*, Frankfurt: Prestel Verlag, 1982, der die beiden Varianten als »Labyrinth« und »Irrgarten« bezeichnet.
- 23 Eugenio Battisti und Giuseppa Saccaro, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Mailand: Arcadia edizione, 1984.
- 24 Hervé Brunon, »L'insondable puits du passé ou les métamorphoses du labyrinthe«, in: Machtelt Israëls und Louis A. Waldman (Hg.), *Studies in Honor of Joseph Connors*, Florenz: Villa I Tatti, 2013, S. 24–29, S. 27. Vgl. auch Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Mailand: Sperling & Kupfer, 2005, S. 301–303. Zum Prozess der Christianisierung des Mythos und seinen theologischen Auswirkungen siehe Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, S. 73.
- 25 Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les incertitudes de la lecture: figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris: H. Champion, 2007; Karin Esmann Knudsen, »The Role of the Senses in the Early Modern Italian Garden«, in: Barbara Arciszewska (Hg.), *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions Versus Materiality*, Warschau: Palastmuseum Wilanów, 2017, S. 143–154; Renate Vergeiner, *Bomarzo: ein Garten gegen Gott und die Welt*, Basel: Birkhäuser, 2017.
- 26 Vgl. Hervé Brunon, »Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli«, op. cit.; Id., »De la littérature au jardin«, in: Gianni Venturi und Francesco Ceccarelli (Hg.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Florenz: Olschki, 2008, S. 5–31. Vgl. auch Daria Perocco, »La réception européenne du Songe de Poliphile: littérature, jardin et architecture«, in: *Scholion*, 0, 2001, S. 81–84; Gilles Polizzi, »Le Poliphile ou l'Idée du jardin: pour une analyse littéraire de l'esthétique colonnienne«, in: *Word & image*, 14, 1998, S. 61–81; John Dixon Hunt, »Experiencing Gardens in the Hypnerotomachia Polifili«, in: *Word & image*, 14, 1998, S. 109–119.
- 27 Ada Segre, »Untangling the knot: Garden design in Francesco Colonna's Hypnerotomachia Poliphili«, in: *Word & Image*, 14, 1998, S. 82–108.

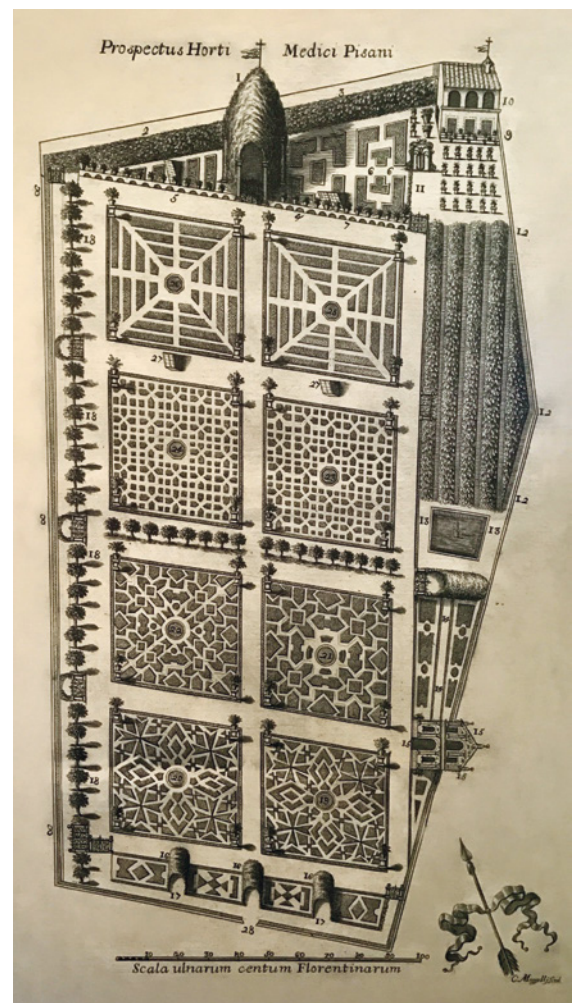


Abb. 1 : Ambrosius Holbein, *Thomas Morus in seinem Garten, im Gespräch mit seinen Freunden*, in: Thomas Morus, *Utopia*, Basel: Froben, 1518.

Ill. 1 : Ambrosius Holbein, *Thomas More dans son jardin débattant avec ses amis*, dans Thomas More, *Utopia*, Bâle : Froben, 1518.

Abb. 2: Plan des botanischen Gartens von Pisa, in: Michelangelo Tilli, *Catalogus plantarum horti pisani*, Florenz: Tartinius & Franchius, 1723.

Ill. 2 : Plan du jardin botanique de Pise, dans Michelangelo Tilli, *Catalogus plantarum horti pisani*, Florence : Tartinius & Franchius, 1723.



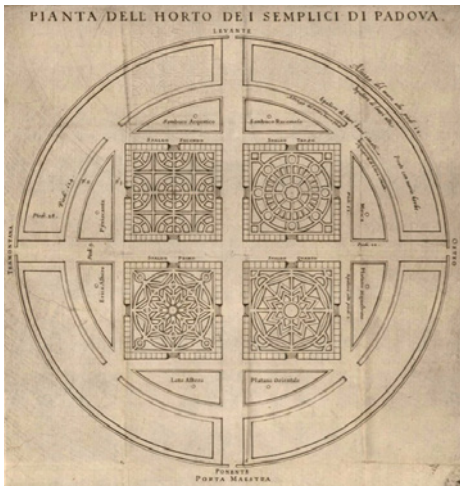


Abb. 3: Plan des botanischen Gartens von Padua, in: Girolamo Porro, *Horto dei semplici di Padova*, Venedig : Girolamo Porro, 1591.

Ill. 3 : Plan du jardin botanique de Padoue, Girolamo Porro, *Horto dei semplici di Padova*, Venise : Girolamo Porro, 1591.

Abb. 4: Plan der Villa Barbaro in Maser, in: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig: De Franceschi, 1570.

Ill. 4 : Plan de la Villa Barbaro à Maser, dans Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venise : De Franceschi, 1570.

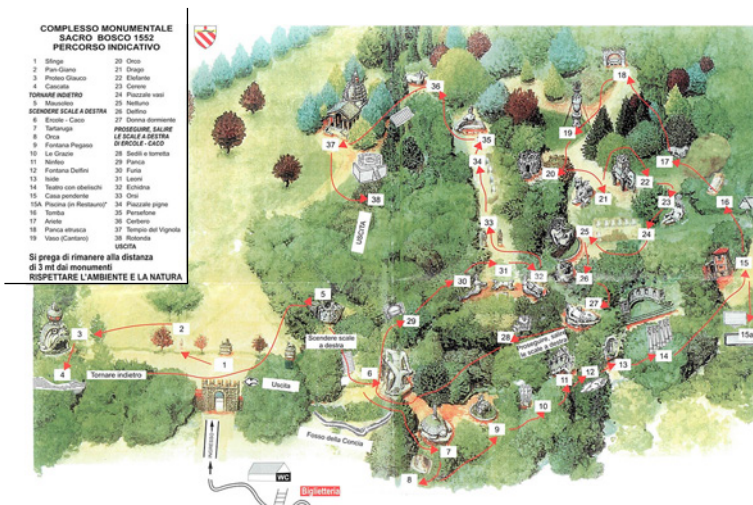
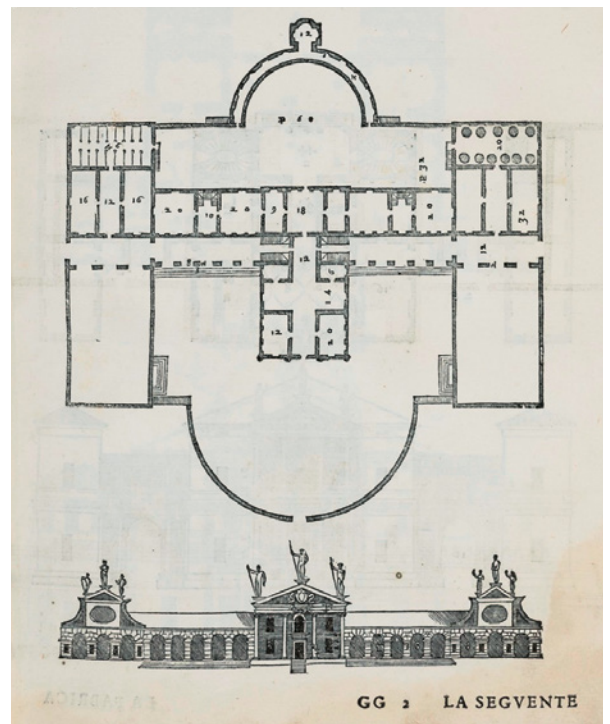


Abb. 5: Plan des Parks von Bomarzo, Handreichung für Besucher-innen des Parco dei Mostri di Bomarzo.

Ill. 5 : Plan du jardin de Bomarzo, support de visite du Parco dei Mostri di Bomarzo.